

Rafael Filippelli ■

Adiós al cine 1

1.

En 1953, André Bazin publicó en los *Cahiers du cinéma* su artículo *Montaje prohibido*, donde expuso una teoría del cine que fue la base no solo de reflexiones (incluidos los dos tomos de Gilles Deleuze), sino también el punto de partida de las corrientes renovadoras desde la *Nouvelle vague* francesa hasta nuestros días. (Fragmentos del texto de Bazin aparecen en el número 5 de estos *Cuadernos de Cine documental*.) La teoría de Bazin no es un dogma, pero de lo esencial de sus posiciones hubiera sido bueno no retroceder. Y sin embargo, casi medio siglo después, el cine realmente existente parece no haber sido tocado por ninguna de las ideas constitutivas del cine moderno expuestas en la teoría de Bazin.

En aquel artículo Bazin afirmaba que la verdadera especificidad del cine reside menos en el montaje que en el respeto por la unidad del espacio. Esta tesis

se opone por completo a la que Kuleshov trató de demostrar en su conocidísimo experimento realizado en los años veinte, que consistía en filmar un primer plano de un actor sin ningún tipo de expresión y montarlo alternativamente con un plato de comida, una mujer desnuda y el cadáver de un hombre. Kuleshov quería demostrar que, según con cuál de los tres planos se lo compaginara, la inexpresividad del actor se convertía en la mostración de tres sentimientos diferentes. Trataba de definir el cine como producción de sentido a través del montaje.

Bazin, en cambio, apuntó a un principio muy diferente: cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia de dos o más factores, el montaje está prohibido y vuelve a recuperar sus derechos cada vez que el sentido de la acción no depende de la contigüidad física, aunque ella esté implicada.

Hay en Bazin y en toda la teoría posterior a él ideas que, si bien lo implican, trascienden el montaje. «El cine alcanza su plenitud al ser arte de lo real», entendido lo real como algo físico, material, que ocupa un espacio. Se trata de un realismo del espacio que no está fundado en la exactitud de la reproducción, ni en la pretensión de que todo puede ser dicho. Sobre esto Bazin funda su «ontología de la imagen fotográfica».

Un arte así pensado está inevitablemente sujeto a privaciones. No se puede filmar todo ni todo es filmable. Las teorías de Bazin y las prácticas cinematográficas que lo tuvieron en cuenta (las nuevas ola de los años sesenta y parte de los setenta) son el núcleo de lo que a falta de otro nombre más preciso, se puede llamar el cine moderno, caracterizado por la búsqueda de una autonomía teórica, formal y discursiva que lo pone en conflicto con sus condiciones materiales de producción y de mercado.

2.

Los conflictos entre los directores y las exigencias de los productores no son un dato nuevo. Desde sus comienzos se estableció una tensión conflictiva entre la práctica del discurso cinematográfico y sus condiciones materiales de producción.

Algunos directores de Hollywood filmaron buscando las estrategias para mantener, todo lo que fuera posible, la decisión estética sobre films que debían satisfacer a sus productores y a su público. Algunos de esos directores pudieron combinar con éxito económico y densidad estética las decisiones de los grandes estudios, las imposiciones del star-system y el trabajo con géneros fuertemente codificados. Estos directores del llamado «cine clásico» lograron conservar diferentes

grados de control sobre la forma de sus películas. Los mejores de ellos —piénsese en Samuel Fuller, John Ford o William Wyler— si aceptaban las reglas de un género, los íconos del star-system y un tipo de estructura narrativa, podían decidir sobre la escritura filmica. Incluso convertir las tres condiciones enunciadas en cualidades *originales* de los mejores films clásicos. La estandarización del cine clásico dependía de una gramática que asignaba, a un contenido de imagen y a un contenido narrativo, un único tipo de plano.

A tal cosa, a tal sentimiento, a tal objeto, a tal movimiento correspondía tal plano. Se tomaba una sola elección visual y no una mezcla de opciones. La planificación de imágenes del cine clásico dificultaba la independencia formal del narrador y tendía a eliminar todo principio disidente. Sin embargo los planos generales de Ford, los planos en continuidad temporal de Wyler y el entramado de los planos cercanos de Hitchcock son completamente diferentes y tienen una marca fuerte de escritura personal.

3.

En la actualidad, aunque cineastas resistentes como Jarmusch, Loach o Allen hayan logrado acceder a un circuito más o menos amplio de exhibición con films que no se inscriben en el *mainstream* comercial, la masa de lo que se proyecta en los cines, por la televisión y va al video, pertenece a una nueva especie a la cual los problemas que Bazin definió y que los más grandes directores del cine clásico encararon, les resultan indiferentes. El cine moderno ha concluido. Y el cine actualmente hegemónico es altamente estandarizado, pero con una estandarización distinta a la del cine clásico de Hollywood.





Los rasgos de la imagen hegemónica no se cumplen solo en el cine más abiertamente comercial sino también en lo que se llama *cinéma de qualité*. Directores como los hermanos Coen, Scorsese, Ford Coppola, Kusturica, Zhang Yimou, De Palma, Besson o Subiela tienen más en común de lo que parece inmediatamente evidente.

Sus imágenes no buscan la singularidad ni la unicidad del registro, carecen, por lo tanto, de tensión con su referencia. Son producto de *design* que responde a una idea decorativa e iconográfica. Sus materiales provienen de un repertorio de imágenes donde conviven todos los fragmentos del pasado del cine (de allí el peso del imaginario nostálgico y la proclividad a trabajar la parodia, la ironía o la reconstrucción del género). Su otro repertorio es el de la publicidad y el clip, de donde llega un ideal de suntuosidad y de abundancia «imaginativa», soste-

nido en la sorpresa, la estetización o la construcción de referencias excepcionales. Este *cinéma de qualité* carece de voluntad de forma y, por lo tanto, de escritura. Su marca es la hibridez y la mezcla, producidas por un ensamblaje que debe garantizar ante todo la fluidez.

Si de las proposiciones fundadoras de Bazin se concluía que la escritura del cine se sostenía fuertemente en las restricciones, este cine hegemónico se apoya en la idea de que no hay restricción para la absorción de imágenes, ni criterios que regulen esa absorción. Como sea, es preciso señalar el dato, no estético sino sociológico, de que la mayoría de la crítica, los festivales internacionales y el público aparecen reconciliados en las imágenes de este cine, que asalta a la mirada por artificio y espectacularidad audiovisual y no por la tensión estética entre el deseo de mostrar y la construcción del plano que muestra.